

Franco Prono

*Cabiria between
Dannunzianism and Culture Industry*

In the beginning of the 20th century technological progress and new mass media determine the affirmation of a new concept of art no longer based on ritual and cultural principles but on display¹. In such a context, the Lumière brothers' cinematograph soon becomes pivotal in changing the hermeneutical horizon which defines modern times, and it posits itself as the best expressive medium in interpreting these instances and promoting them both universally and "democratically". Cinema – according to Francesco Casetti – has the ability to pose itself as a medium, i.e. as a context where a series of perceptual and intellectual solicitations are set forth and made available to everyone, and to reinterpret and revive the matters it once had put on the table, identifying with them and giving them an exemplary value in the eyes of everybody, to entertain a wide range of people, thanks to gripping stories or documents, creating a universal language which allows an immediate analysis of what appeared on screen².

Structurally part of the new culture industry, cinema borrows its contents and standardised communication models deeply innovating the tradition of 19th-century culture. As the new presses forward, it proves at the same time to deal with the old, preserving many values and taking on its heritage: «È un medium che mette in forma gli spunti che circolano nello spazio sociale, in un'epoca che cerca nuovi miti e nuovi riti. Ed è un medium che negozia tra istanze spesso contraddittorie, in un'epoca in cui il conflitto tra valori divergenti è aperto e talvolta anche drammatico»³.

Contemporary culture undergoes a radical innovation, which is interpreted in the most radical way by the audiovisual media, and the intellectuals more sensible to ongoing great socio-cultural changes notice – sometimes confusingly – they live in a completely new world, where they, as first-hand witnesses and

¹ Cf. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955.

² Cf. Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005, pp. 26-28.

³ *Ivi*, p. 46.

interpreters of the industrial age, experience a substantial mutation of their own professional prerogatives and their social role, since technology becomes a distinguishing trait of culture and «la création est brisée par la production»⁴. Consequently, even within film industry «le travail le plus méprisé par l'auteur lui est souvent le mieux rétribué et de cette démoralisante corrélation naissent le cynisme, l'agressivité ou la mauvaise conscience, qui se mêlent à l'insatisfaction profonde née de la frustration artistique ou intellectuelle»⁵. Cinema in its early years is appreciated by those learned men who

[...] si fanno portatori di nuove poetiche e nuove pratiche espressive e linguistiche, non per le sue caratteristiche mimetiche, quanto per le sue capacità simboliche, per il suo potere di giungere, grazie alla luce, a vedere oltre la superficie del visibile, a captare e rendere tangibile quella materia impalpabile di cui sono fatti i sogni, e a guidare verso livelli di conoscenza superiore⁶.

Therefore, they take into consideration cinema not in its purely mimetic and reproducing vocation, but in its figurative reality, in its ability to produce symbols. Hence, whilst European positivist culture may sometimes endorse cinema as a medium intrinsic to technological progress, the symbolist culture and the representatives of Decadence see in it a privileged medium of broadening cognitive powers⁷. Every artistic avant-garde in the first decades of the 20th century shows a great interest in cinema⁸, both on a theoretical level, and more rarely on a practical level, coming to acknowledge its ability to “translate”, reinterpret, strengthen the language of traditional arts, gathering and assimilating many codes and diverse models (literary, theatrical, musical, lyrical, figurative and painterly ones), in order to attain an actual response to the long-lasting quest for the total work of art⁹.

⁴ Cf. Edgar Morin, *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris, Grasset, 1962, p. 15.

⁵ *Ivi*, p. 38.

⁶ Gian Piero Brunetta, *Identità e radici culturali*, in *Storia del cinema mondiale*, edited by Gian Piero Brunetta, 5 vols., Torino, Einaudi, 1999-2001, vol. 1, *L'Europa*, I, *Miti, luoghi, divi*, 1999, pp. 3-50: 32.

⁷ *Ivi*, p. 14.

⁸ In Italy it is mainly the Futurists, «nel quadro della polemica complessiva contro le arti del passato (Ricciotto Canudo in un primo approccio teorico) che prospettano ed individuano la capacità metaforica e poetica del cinema, il suo antinaturalismo e la sua possibilità di liberarsi subito, senza ulteriori rinvii, dalla posizione subalterna nei confronti della letteratura» (G. P. Brunetta, *Letteratura e cinema*, Bologna, Zanichelli, 1976, p. 3).

⁹ *Ivi*, p. 17.

In such a picture, behind the feeble tangles of a debate which is still strongly influenced and held back, in its theoretical premises, by aesthetic-idealistic remarks¹⁰, only few representatives of Italian culture gradually realise they need to rethink their intellectual work within the logic of mass production and reconsider the change of their role in a profoundly different world compared to few years back.

I fondamenti dell'ideologia letteraria (la sacralità quasi 'sacerdotale' dell'attività creativa, la scrittura come pratica per la significazione del mondo di cui lo scrittore si sente esclusivo detentore, la separazione della cultura 'alta' dalle tecniche e dalle culture collegate alla produzione), già incrinati dai primi passi dell'industria culturale compiuti in età postromantica, sono ora profondamente minati dal riassetto del paesaggio mass-mediale¹¹.

The industrial reconversion of intellectual work firstly involves writers who, when they work for cinema, witness a change in the conditions of art practice and a complete transformation of the status of writing, which tends to no longer be a creative act, but a technical process, an *occupation*.

C'è in ogni caso e con pochissime eccezioni – nelle dichiarazioni e negli autocommenti dei letterati – la percezione del mutamento di stato del proprio lavoro e la consapevolezza di aver perso momentaneamente le bussole creative e le ragioni profonde del proprio fare espressivo. Più che il senso di colpa per la perdita di identità che colpisce la prima ondata migratoria è la percezione [...] di muovere da uno stato solido verso una smaterializzazione del proprio corpo letterario e la metamorfosi, in negativo o in positivo, del proprio Io creativo in una forma ibrida e non ben definita¹².

Since the early years of the century, film industry (the main producer of mass culture) "loots" literary works and plays with a clear goal, i.e. attempting to culturally promote this faltering new form of expression through a semantically and structurally limited reference to literary models the recipient is very

¹⁰ Cf. Silvio Alovio, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Torino, Museo Nazionale del Cinema – Milano, Il Castoro, 2005, p. 29.

¹¹ *Ivi*, p. 30.

¹² Gian Piero Brunetta, *Fuori l'autore!*, in *Oltre l'autore II*, edited by Alberto Boschi and Giacomo Manzoli, monographic issue of «Fotogenia», 3, 1996, pp. 17-30: 22.

familiar with¹³. Whilst in America and other countries cinema addresses mainly the lower classes, in Italy it is the middle class who wants films to meet its cultural and literary knowledge¹⁴. There are basically two models the mid-lower culture of this social class is acquainted with: *feuilletons* and literature classics¹⁵. Therefore, many works by writers from every age, nationality and quality are shown on screen (Dante and Homer, Shakespeare and Molière, Cervantes and Tasso, Dumas and Manzoni, Tolstoj and Hugo, Ibsen and Racine, Zola and Maupassant, Dickens and Swift, Sardou and Saffray, Pirandello and Gozzano, Verga and d'Annunzio, Carolina Invernizio and Lucio D'Ambra), which are reduced to their minimum narrative elements and all unconnected from one another, so that the brief (spatial, scenic, gestural) "picture" ends up taking over the story.

When they start producing feature films (around 1910), not only it is possible to make "audiovisual translations", which at least try to preserve some traces of the narrative structure, the themes and the conceptual content of novels, but there are many attempts to involve well-known writers, who would legitimate, with their name and achievement, the cultural model they intend to give to the audience. The learned men's answer to this "call" is very diverse. Almost everyone – tied to old idealist aesthetical points of view – is afraid of questioning the artistic dignity they gained in the literary world, so they appear wary and suspicious toward this new audiovisual form of expression; often they snobbishly scorn its low aesthetic level and at the same time they fear the competition with theatre. Some of them even see in cinema a sort of promised land, when they are not drawn in with mirages of extraordinary and easy money; whereas others publicly show straight away a sense of actual repulsion and an irrevocable condemnation for the poor and immoral nature of the new medium¹⁶.

At times film studios undeservedly assign the paternity of the script (but sometimes of a whole film) to a well-known writer, exploiting the fame of his name for advertising purposes; at times the writer gets to be only partially involved in the materiality of the making¹⁷, with the guarantee that one's actual participation shall not ever be publicly recognised (this is, for instance,

¹³ Cf. G. P. Brunetta, *Letteratura e cinema*, p. 1.

¹⁴ Cf. Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003, p. 12.

¹⁵ Cf. G. P. Brunetta, *Letteratura e cinema*, p. 2. According to Brunetta, a study – which has never been carefully considered – ought to be undertaken to achieve a «definizione rigorosa della biblioteca dell'italiano medio [...] sulla cui esistenza giuoca la prima produzione cinematografica» (*ibidem*).

¹⁶ Cf. G. P. Brunetta, *Identità e radici culturali*, p. 29.

¹⁷ Cf. S. Alovizio, *Voci del silenzio*, pp. 38-39.

Giovanni Verga's attitude). But the men of letters often accept (mostly for economic reasons) to take part in film making with varying degrees of involvement:

A un primo livello, il più superficiale, limitato all'offerta dei contenuti narrativi, lo scrittore cede semplicemente alla casa di produzione i diritti delle sue opere per l'adattamento cinematografico: questo modello caratterizza soprattutto la prima fase di rapporti tra gli scrittori e il cinema (indicativamente fino al 1913-1914). A un secondo livello, più direttamente collaborativo, l'autore può decidere di seguire il lavoro di adattamento, pur senza voler entrare operativamente nel merito delle operazioni tecniche di sceneggiatura¹⁸.

On a third level, the producer asks the writer an original story or a script and a *metteur en scène* to carry it out; then he advertises the film as the writer's work, and sometimes in the advertisement he would also mention the name of the *metteur en scène*. Therefore, the name of the film author is often the same as the one of the text the screen adaptation comes from, in order to provide cinema with some licence of cultural dignity, in an attempt to widen its audience toward the middle class. Actually, for many years the author's status in films is still uncertain, since the growing number of people in charge of the production process makes it difficult – on the contrary to what happens in other art fields – and unclear to pinpoint a sole and uncontested author.

In questa contraddizione l'attribuzione della paternità autoriale rimane a lungo incerta, con strascichi che, come nel caso della dia triba tra lo sceneggiatore e il regista, si trascineranno ben oltre il periodo del muto. [...] durante tutti gli anni Dieci accade che ad essere indicati come possibili autori siano anche lo scenografo, l'operatore, l'attore e soprattutto le case di produzione, che nel frattempo si erano dotate di marchi riconoscibili e di apparati pubblicitari che avevano anche lo scopo di imporre il nome della casa presso il grande pubblico. [...] A differenza di un testo letterario, la cui materia, il cui 'luogo', appartengono comunque alla lingua naturale, e che è, dunque, facilmente riconducibile a un soggetto enunciatore, a un enunciante, e quindi a un autore della performance comunicativa, in un testo audiovisivo quello che genericamente e geneticamente

¹⁸ *Ivi*, p. 40.

viene considerato autore può avere, in realtà, un controllo relativo, a volte addirittura minimo, sul testo stesso. Si tratta, in buona sostanza, di una produzione stratificata, sia dal punto di vista delle procedure, sia dal punto di vista degli attori coinvolti nel processo, e pertanto, necessariamente, desogettivizzata¹⁹.

From time to time the film credits (and its advertising material) may refer to the creator-writer (novelist, playwright, scenario writer, scriptwriter) or one of the actual makers (director, producer or other set professionals) as the “author”, but the goal constantly remains the same, i.e. putting to the fore the name, which best guarantees to lure the audience in because of its notoriety and universal acclaim.

Among the Italian men of letters who in the early years of the 20th century share with cinema an intense and complex relationship, Gabriele d’Annunzio plays a key role, since his novels and plays prove to be an excellent material the film studios aspire to draw films from, taking advantage both of the prestige of the author’s name, and of the notoriety of his works (on the other hand, the model set by d’Annunzio – i.e. Dannunzianism –, even if it did not come straight from the *Vate*’s works, can be seen in most of the Italian cinema of the time). Moreover, d’Annunzio himself shows for many years a great interest for cinema as a source of income, a new incentive in elaborating his poetics and a means to publicise himself within the culture industry.

He, too, like many other European intellectuals aware of what the avant-garde movements were experimenting in every cultural field, feels the urge to somehow overcome the narrative and representational schemes of 19th-century novel and drama, trying to express the impulses coming from a dynamic, intense, unstable and complex human reality. Already in 1900, the Venetian setting of *Il fuoco* becomes – according to Giovanni Isgrò – a scenic system destined to design a huge outdoor showmanship, which can be enjoyed at a glance both in its entirety and in its minute detail²⁰. In this novel we may notice narrative accelerations, descriptions which seem whirling effects of visual flights, attention for details of people and objects, everlasting research of movement representation, aiming to reproduce the swirling dynamics of modern life. Isgrò comes to what seem rather preposterous

¹⁹ Guglielmo Pescatore, *L'ombra dell'autore. Teoria e storia dell'autore cinematografico*, Roma, Carocci, 2006, pp. 27-29.

²⁰ Cf. Giovanni Isgrò, *La vocazione filmica di Gabriele D’Annunzio*, «Il castello di Elsinore», XXIII, 61, 2010, pp. 39-76: 39.

conclusions stating this kind of writing shows in d'Annunzio a «vocazione prefilmica»²¹, both because in those times film language is still tied to very static representation schemes, and because many artists throughout Europe are engaged in research on movement representation in different fields (from literature to painting, from sculpture to theatre), without necessarily referring to the new expressive medium, which has not yet showed its technological and expressive potential. Certainly, d'Annunzio draws many ideas on the new concept of theatrical *mise en scène*, rather from encounters with Catalan-Venetian painter Mariano Fortuny (for instance, from his stimulating research in the field of illuminating engineering) and with great innovator of 20th century scenic design Gordon Craig, than from cinema.

Moreover, many critics see the staging of *La nave* in 1908 as deeply imbued with cinema instances: depth of field in organising action in the scenes, close-ups of the protagonist, great importance placed on setting and light, choreography and music prevailing on dialogue. This is the dissolution of the theatre of the word, which is overcome by the search for the “total artwork”. In *La nave*

[...] già si avverte chiaramente il predominio trionfante dell'azione sull'espressione. La vociferazione verbale, se è apprezzata alla lettura dalle menti raffinate dei letterati, non ha sulla scena, per la sua astrusità semasiologica, altro valore per gli spettatori plaudenti che quello di un rombo sonoro, facilmente sostituibile col fragore della ruota di legno piena di sassi che dietro le quinte simula il tuono. Non era questa che una forma transitoria: vedremo presto il tipo puro. La dignità tragica ed il mistero mitico entreranno col poeta nel cono di luce evocatore di immagini²².

D'Annunzio understands the profound crisis of traditional theatre and he tries to accomplish a radical innovation, taking from music, dance and cinema the useful tools to renew theatre and mark the triumph of action on expression. «Il divino Gabriele», according to Enrico Thovez,

[...] non poteva rimanere estraneo e indifferente a questo supremo rinnovamento dell'arte: egli che 'va verso la vita', egli che ha preso per emblema della sua attività il 'o rinnovarsi o morire', egli che ha

²¹ *Ibidem*.

²² Crainquebille (Enrico Thovez), *L'arte di celluloido*, «La Stampa», 29 July 1908, then in «Bianco e Nero», 550-551, 2004-2005, pp. 47-50: 50.

scritto di sé: ‘tutto fu ambito e tutto fu tentato’, egli che nella sua multanime anima ha invidiato il gesto di colui che aggioga il toro e di quegli che intride la farina, invidiò il gesto assai più remunerativo di chi gira o fa girare la manovella del cinematografo²³.

Therefore, the newly begun 20th century seems to be identified with cinema more than any other art form because of its capability to fascinate any kind of audience all around the world, to adapt to any expressive need, to make any fiction plausible: in its seeming rather than being, in its deceiving with lucid ease, in its tamed bending whenever necessary, it is truly the symbol of the modern life and way of thinking²⁴.

Maybe not only for economic reasons, but to engage in a new form of writing which could be a way out of the drama crisis he himself experienced, d’Annunzio decides to go into writing cinema scripts, but his intentions are not put into effect: in 1909 he signs a contract with Luca Comerio’s S.A.F.F.I. he then breaches; in 1910 in France he signs over his cinema royalties of six works Ricciotto Canudo edited the adaptation of (or the «deformazione», as d’Annunzio himself will say); in 1911 he makes a contract with Turin Casa Ambrosio, stating the writer himself is to oversee the cinema adaptation of six plays. But also in this case he disregards his commitment, he avoids venturing into the field of cinema writing and leaves the task to someone else (namely to the very talented Arrigo Frusta).

On 6th June 1913 Giovanni Pastrone and Carlo Sciamengo, who own Turin-based film studio Itala Film, send a letter to d’Annunzio in a blank envelope, because they fear the heading of a studio might urge the poet to immediately turn them down. Without any digression they tell him they want to break him a deal: indeed, they submit him «un progetto di buon profitto e di MINIMO disturbo per Lei ed in più tale da non recare almeno oltraggio al di Lei nome. Vorrebbe Ella, con tutto comodo, autorizzarci a venire costì a sottoporglielo?»²⁵. They offer him a considerable amount, and the *Vate* needs money, so he promptly replies and on 30th June he signs a contract stating what follows:

[...] Il Signor D’Annunzio cede all’Itala Film la proprietà di un suo

²³ *Ivi*, p. 49.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Carlo Sciamengo and Giovanni Pastrone, letter to Gabriele d’Annunzio dated 6 June 1913; now in *Il restauro di “Cabiria”*, edited by Sergio Toffetti, Torino, Museo Nazionale del Cinema – Lindau, 1995, p. 50.

romanzo originale inedito per pellicola cinematografica avente per titolo provvisorio «La vittima eterna» e descritto sommariamente in ventinove fogli firmati ad uno ad uno dal Sig. D'Annunzio, contro pagamento di lire cinquantamila (dico Lit. 50.000.-).

Il Sig. D'Annunzio, che ha dato al Sig. Pastrone verbalmente tutte le indicazioni per l'esecuzione di detta pellicola, dichiara di rimettersi completamente a quanto farà l'Itala Film.

L'autorizza in pari tempo, impegnandosi a fornirla di regolare procura, a procedere in nome suo in tutto il mondo, ma a proprie spese, per la tutela di questa proprietà trasmessale ed a usare pure del suo nome per quella dignitosa pubblicità utile per lo sfruttamento della pellicola. [...]

Al Sig. D'Annunzio è affidata la compilazione del titolo definitivo, dei sottotitoli, descrizione od altro breve scritto che l'Itala Film credesse utile al lavoro. Anzi l'Itala Film dovrà comunicargli ogni scritto facente parte della pellicola e se entro quindici giorni il Sig. D'Annunzio non avrà a sua volta comunicate le varianti, s'intenderà accordato il suo tacito consenso. [...]²⁶.

This contract features two main points. First, it clearly states the 29-sheet script is a «romanzo originale inedito» by d'Annunzio, who commits to write the film final title, the captions (the «sottotitoli»), and every text which might be necessary and, after providing already verbal directions to make the film, he gives Itala *carte blanche* for its production («dichiara di rimettersi completamente»). Secondly, he recognised Itala the right to use the *Vate's* name for commercial and advertising purposes («per quella dignitosa pubblicità utile per lo sfruttamento della pellicola»).

Actually, we know the original script of the film, whose title would be *Cabiria*, is not at all by d'Annunzio, but Pastrone submitted it to him and it had already been ready for some months, since they were already counting on it to start shooting (the actors were under contract, the sets and costumes had been designed according to the historical documentation Pastrone had gathered)²⁷. The literary models of the story of this film clearly do not be-

²⁶ Contract Itala Film–Gabriele d'Annunzio, 30 June 1913, *ivi*, p. 49.

²⁷ We shall not hereby discuss into detail a topic much debated in the past: when was *Cabiria* shot? The most credited studies indicate the second semester in 1913 (cf. Silvio Alovio, *Il film che visse due volte. Cabiria tra antichi segreti e nuove ricerche*, in *Cabiria & Cabiria*, edited by Silvio Alovio and Alberto Barbera, Torino, Museo Nazionale del Cinema – Milano, Il Castoro, 2006, pp. 15-44: 26).

long to the *Vate's* poetic world, but to contemporary popular culture, to such *feuilletons* as *Cartagine in fiamme* by Emilio Salgari and to opera tradition, the greatest form of cultural production in Italian 19th century, and maybe the only one to be enjoyed by every social class at the same time²⁸. The experts have always recognised Pastrone as the author of the script and captions which were then submitted to d'Annunzio's "re-writing", but we must now consider a recent study by Alessandro Faccioli, who points out an article published in 1943 on the journal «Film» attributing this script to Sandro Camasio, well-known director, scriptwriter and playwright, co-author (with Nino Oxilia) of *Addio, giovinezza!*. Anselmo Jona, a well-informed journalist, who knows the Italian cinema world very well, writes this article under the *nom de plume* of Mino Caudana reusing a lot of material he had already employed writing *Vita laboriosa e geniale di Giovanni Pastrone*, published in six parts always on «Film» in 1939²⁹. He hereby added that

Sandro Camasio, il diletto compagno di Nino Oxilia, aveva composto verso il 1912 una vicenda cinematografica piuttosto complicata, alla quale aveva regalato un titolo aderente ai gusti del momento: qualcosa – se ricordo bene – che stava tra *La donna della passione* e *Tormento tragico*. Tutto era già predisposto per l'inizio del film, quando Pastrone pensò di sottoporre il copione al giudizio di Gabriele D'Annunzio. L'idea era audace. Per la prima volta, uno scrittore di fama mondiale veniva chiamato in causa dal cinematografo. Nel tragitto fra Torino e Parigi [...], l'idea subì notevoli ampliamenti. Il produttore domandò infatti a Gabriele D'Annunzio di essere addirittura l'«autore» del film. [...] D'Annunzio non si limitò sicuramente ad apporre la sua firma ad ogni pagina del soggetto di Sandro Camasio. Le varianti da lui apportate al testo originale debbono essere state importanti e decisive. Di accertato non vi sono, ad ogni modo, che le cinquantamila lire versate da Pastrone al poeta per la sua fatica e il titolo di *Cabiria* apposto da quest'ultimo al film. Tutto il resto è affidato all'alea delle ipotesi³⁰.

²⁸ Cf. Sergio Toffetti, *Pastrone a Torino, ovvero l'opera lirica all'epoca dell'automobile*, in *Il restauro di "Cabiria"*, pp. 9-16: 15.

²⁹ Cf. Mino Caudana (Anselmo Jona), *Vita laboriosa e geniale di Giovanni Pastrone*, «Film», II, 5-10, 4 February-11 March 1939.

³⁰ Il Gazzettiere (Anselmo Jona/Mino Caudana), *Gazzetta Nera*, «Film», VI, 46, 20 November 1943, now in Alessandro Faccioli, *Pastrone, Camasio, D'Annunzio e Cabiria: trent'anni dopo*, in *Cabiria & Cabiria*, pp. 335-348: 339.

We do not know whether the information Jona/Caudana provided us with is plausible. Giovanni Pastrone never mentioned Camasio, who died on 23rd May 1913, took part in the film making, before the contract between d'Annunzio and Itala Film. Maybe Pastrone should have considered Camasio's script as a property of Itala Film, since it would have been written while the writer was employed by the film studio; moreover, Camasio had announced in those days the painter Piero Antonio Gariazzo, Itala's competitor and at odds with Pastrone because of a deep enmity, was crossing over to Savoia Film; maybe some resentment for changing teams may have contributed to such a *damnatio memoriae*³¹.

At any rate, both in *Cabiria* opening credits, in advertising material, and in contemporary reviews Gabriele d'Annunzio is mentioned as the sole author of the film³² (only in the 1931 version Piero Fosco's name will appear, Giovanni Pastrone's pen name: «Piero Fosco vigilò l'esecuzione»). The *Vate* with his name qualified *Cabiria* as a work of high cultural standing: beside vouching on the international scene for the quality of Itala's and Pastrone's product, he provides it with a trademark of artistic and cultural legitimacy, substantially changing the balance of the relationship between cinema and literature³³. On one hand, Pastrone gives up stating his role as an artist to affirm his being a great producer and enlightened entrepreneur, and he credits d'Annunzio with the whole responsibility for the film³⁴, beside in hindsight maybe exceedingly downsize the *Vate*'s creative role to the full advantage of his personal celebration³⁵. On the other hand, d'Annunzio, with this shrewd simulation, refuses the role of the wage earning artist who gets turned into

³¹ Cf. A. Faccioli, *Pastrone, Camasio, D'Annunzio e Cabiria*, p. 342.

³² According to what published on the Neapolitan magazine «Film» on the eve of *Cabiria*'s *première*, d'Annunzio himself had personally overseen all the details, even choosing the special fabrics and the shapes and colours of each class of costumes (quoted in Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*, revised and extended 2nd ed., 4 vols., Roma, Editori Riuniti, 1993, vol. 1, *Il cinema muto 1895-1929*, p. 98).

³³ Cf. G. P. Brunetta, *Identità e radici culturali*, p. 30.

³⁴ In *Vita laboriosa e geniale di Giovanni Pastrone* by Mino Caudana, Pastrone claims to have within himself «due personalità che, abitualmente, hanno i loro domicili privati ad opposti poli: quella dell'uomo d'ordine e di numeri, preciso fino alla pignoleria, corrucciato per un'introvabile differenza di lire 0,25, e quella del poeta svagato che predilige l'armonia delle forme perfette e rifugia la malinconia nella musica, trovandovi conforto e ispirazione; tra la mentalità raso terra del Pastrone rag. Giovanni, che all'epoca di *Cabiria* preventiva al centesimo i costi di produzione, e quella di 'Piero Fosco' che per *Cabiria* immagina quadri grandiosi di una magnificenza mai vista».

³⁵ Cf. S. Alovizio, *Il film che visse due volte*, p. 15.

a mere executor and hack by the film industry, and formally states his status as “creator”.

The letters exchanged between the two subscribers on the contract document the terms of their professional relationship. On 5th July 1913 Pastrone sends d’Annunzio seven typewritten pages, which basically make up the «romanzo cinematografico *La vittima eterna*», and he asks him some «preziosi consigli»³⁶: it is probably the same script the poet had already signed in a handwritten version. Pastrone once more asks for advice one month later, together with an enquiry on other contract clauses: the film title, its “topic”, the proxy and the authorisation to talk about the contract itself in public. The *Vate* starts responding to these requests in August: he suggests the names of some characters, he asks to explain what he means by “topic”, since he knows very little about the film plot and does not want to interfere with the *mise en scène*, which – by contract – is not his responsibility; finally he needs an update on how the shooting is doing³⁷. Evidently, d’Annunzio shows a great and solicit attention to *Cabiria* project. D’Annunzio sees his participation in *Cabiria* in terms of a contract he has to honour, he has with the patrons a relationship which is neither marked by hasty superficiality, nor by distracted conceit, and he is interested in actively understanding the margins of intellectual creativity (hence of work commitment) this contract allows him. He does not try to escape the chance of a job: he rather tries to understand, cautiously but also with some degree of availability, its limits³⁸.

He wishes to personally engage also in the advertising “launch” of the film, writing «il motto dell’annunzio» to try to avoid «nei commenti dei giornalisti, la volgarità detestabile»³⁹; on the other hand, Pastrone accepts the proposal to postpone this «annunzio [...] fin quando l’esecuzione della ‘film’ non sia a buon punto»⁴⁰ and approves of the choice of some character names: Fulvio Axilla, Croessa, Eunoa, Melampo, Khartalo. Insofar as the «sottotitoli» or «note», i.e. the captions, Pastrone recognises the poet cannot write them without a full and thorough knowledge of the screenplay, but at the same time he still hesitates to grant his rightful requests⁴¹.

³⁶ Giovanni Pastrone, letter to Gabriele d’Annunzio, 5 July 1913; now in *Il restauro di “Cabiria”*, p. 50.

³⁷ «Il lavoro della film è già avviato? Promette di riuscire bene? Quando potrà essere compiuto?» (G. d’Annunzio, letter to G. Pastrone, 11 August 1913; now in *Cabiria & Cabiria*, p. 53).

³⁸ Cf. S. Alovizio, *Il film che visse due volte*, p. 25.

³⁹ G. d’Annunzio, letter to G. Pastrone, 16 September 1913; now in *Cabiria & Cabiria*, p. 25.

⁴⁰ G. Pastrone, letter to G. d’Annunzio, 19 September 1913; now in *Il restauro di “Cabiria”*, p. 52.

⁴¹ «Certo io dovrò fornirle indicazioni precise» (G. Pastrone, letter to G. d’Annunzio, 11 No-

However, d'Annunzio starts writing the captions, or better “translating” into his style the first texts Pastrone provides him with, but in February 1914 he complains because he did not have the chance yet to neither read the whole screenplay, nor see any shot of the film. Therefore, on 16th February 1914 he writes to the producer-director:

Ho spedito stamane la traduzione delle note per la sua film. L'impresa fu piena di difficoltà quasi insormontabili e mi ha costato 5 giorni di lavoro. Queste traduzioni di titoli per pellicole cinematografiche sono quasi impossibili, se non si conosce il soggetto per esteso. Non posso prendere nessuna garanzia che la mia traduzione sia sempre esatta. Delle volte mi trovai assolutamente nel buio in quanto al senso materiale delle frasi ed era necessario indovinare. Speriamo che io abbia indovinato bene. [...] Se Lei può insistere perché mi sia mandata una correzione di stampa prima che i titoli vanno [sic] fotografati e stampati, rivedrei tutto con piacere. Meglio ancora se io potessi vedere la pellicola stessa⁴².

These captions end up being very different from the usual ones in contemporary cinema: the poet's “high” language, far from current linguistic structures and full of Latin syntax schemes and metaphoric expressive codes, changes the traditional form of utterance, creating a distinct and new phenomenon of double textuality⁴³, so that the verbal element is often incoherent compared to the visual one. Moreover, a caption is enough to realise how to all intents and purposes his style, noble and complacent, exaggerated and celebratory, was most of all a trademark, in its turn a scenic element: what mattered then was more the writer's signature and the correspondence to the aesthetics he promoted rather than his work strictly speaking⁴⁴.

vember 1913; now in *Il restauro di “Cabiria”*, p. 54). After the success of the film first public screenings Pastrone will apologise for having involved the poet in *Cabiria* creative process without even showing him the film before screening it in public: «L'accoglienza fu trionfale ovunque, superiore alle mie speranze. [...] La miglior soddisfazione per me fu la raggiunta prova di non averLa trascinata in impresa indegna, e solo questo valse ad acquietare alquanto il rammarico per le maledette necessità commerciali che m'obbligarono a trascurare persino il dovere nonché il desiderio di presentare il lavoro a Lei per primo, per l'approvazione» (G. Pastrone, letter to G. d'Annunzio, 31 May 1914; now in *Il restauro di “Cabiria”*, p. 55).

⁴² G. d'Annunzio, letter to G. Pastrone, 16 February 1914; now in *Il restauro di “Cabiria”*, pp. 56-57.

⁴³ Cf. G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, vol. 1, p. 100.

⁴⁴ Cf. G. Manzoli, *Cinema e letteratura*, p. 14.

The manuscript with the captions the poet wrote, held at the Archivio del Museo Nazionale del Cinema in Turin, has been carefully studied by Silvio Alovio who noted that

Il testo è pieno di cancellature di Pastrone [...], punti interrogativi, segni di negazione, sostituzioni, integrazioni e vere e proprie aggiunte. La parziale ma meticolosa riscrittura di Pastrone, che molte volte tende a reintrodurre motivi, passaggi ed espressioni presenti nella sua versione delle didascalie, sembra essere ispirata da diversi criteri. Da un lato Pastrone si preoccupa di chiarire l'identità, l'azione dei personaggi e i loro dialoghi, nonché di esplicitare la simultaneità delle azioni, i salti temporali, gli snodi spaziali del racconto [...]. È evidente, inoltre, il suo sforzo di drammatizzare ulteriormente la vicenda e di rendere il testo dannunziano più coerente con il contenuto delle immagini (che il poeta non ha ancora visto [...]). Dall'altro lato, il regista tende ad attenuare una certa enfasi stilistica del poeta, con motivazioni diverse. Alcune soluzioni lessicali proposte da D'Annunzio gli sembrano eccessivamente auliche e quindi poco comprensibili. Altri passaggi gli appaiono invece poco funzionali allo sviluppo dell'azione. La quantità e la qualità delle correzioni effettuate da Pastrone portano a riconsiderare parzialmente il rapporto tra quest'ultimo e D'Annunzio: Pastrone infatti non solo assegna al poeta un compito ben definito e circoscritto (questo lo si sapeva), ma lo segue costantemente durante la realizzazione di questo compito, interagendo in modo attivo – con un'assoluta mancanza di soggezione e un'evidente strumentalizzazione della vacillante autonomia creativa del poeta – sulle forme e sui contenuti della scrittura dannunziana, al punto tale da non rendere più interamente attribuibile al solo D'Annunzio la versione finale delle didascalie⁴⁵.

The *Vate* thus shows interest and commitment in his work for *Cabiria*, and is even concerned with the quality of caption translation in foreign languages. He personally chooses the translators and he himself oversees the French version, he assigns the English one to the Parisian correspondent of all Hearst newspapers, the German one to the «ottimo poeta e traduttore eccellente» Karl Vollmoeller (who «si lagna anch'egli del non conoscere la film e di do-

⁴⁵ S. Alovio, *Il film che visse due volte*, pp. 25-26.

ver brancolare nelle tenebre»⁴⁶); he is afraid the Russian one is not very effective «dato il genio particolare della lingua, così lontana dalla ‘romanità’»⁴⁷. Moreover, he is concerned also with the music which has to accompany the film and with the promotion of *Cabiria* on the information media, according to an interview to the «Corriere della Sera».

With the blatant purpose of guaranteeing a “high cultural level” to the film he tied his name to, d’Annunzio thinks of a prestigious name to share this enterprise with, and he asks Pastrone to assign the music to the most famous composer of the time, Ildebrando Pizzetti, who – though feeling a «profonda avversione per il cinematografo» – does not refuse Itala proposal to please d’Annunzio, but he asks a very high payment (ten thousand lire), confident that he would be turned down. On the contrary, Pastrone accepts and on 25th July 1913 the two sign a contract Pizzetti decides to revoke after a few days, both because he is convinced that his own musical creation, the same as the *Vate*’s literary one, would inevitably be “contaminated” by cinema, and because he knows musicians who work for cinema have a bad reputation, finally because he suspects the film studio wants his name only to “impress” the audience. However, d’Annunzio asks the musician several times to come back on his decision, until he eventually gives in, only if Pastrone can guarantee the score he shall write will always and everywhere be executed without any variations by an entire orchestra. Pastrone accepts all the conditions Pizzetti requested offering to compose only four original songs, which will then be reduced to one, the *Sinfonia del fuoco* (for the sequence of Moloch temple). After asking to one of his students, Manlio Mazza, to complete the music which would accompany over three hours of screening, in the beginning of February 1914 Pizzetti finishes his work and, on 16th February, writes to d’Annunzio:

Otto giorni or sono terminai di scrivere la *Sinfonia del Fuoco*, e domani avrò dal copista l'esemplare che manderò a Torino. La composizione è riuscita bene, piena di... fuoco e di energia. Ma darà del filo da torcere a chi dovrà dirigerla e anche agli esecutori. Ci vorrà un'orchestra di prim'ordine e un coro non meno buono. Il coro vi è trattato senza... riguardi, a quattro, cinque e anche più parti⁴⁸.

⁴⁶ G. d’Annunzio, letter to G. Pastrone (undated); now in *Il restauro di “Cabiria”*, p. 57.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Ildebrando Pizzetti, letter to Gabriele d’Annunzio, 16 February 1914; now in *Giovanni Pastrone. Gli anni d’oro del cinema a Torino*, edited by Paolo Cherchi Usai, Torino, UTET, 1986, pp. 109-110: 110.

Pizzetti's wishes are disregarded⁴⁹: after the first screenings in major theatres in Milan, Turin, Rome and Naples, in the version for more popular audiences the music in *Cabiria* undergoes cuts (introducing repertoire pieces) and the *Sinfonia del fuoco* is no longer played.

With the interview for the «Corriere della Sera»⁵⁰, later reworked into a “theoretical” contribution on cinema⁵¹, d’Annunzio intends on one hand to promote *Cabiria* imminent debut, on the other to prove his interest for cinema is neither occasional, nor superficial, nor exclusively driven by economic interests. Indeed, he states he personally did some laboratory “experiments”:

Or è parecchi anni, a Milano, fui attratto dalla nuova invenzione che mi pareva potesse promuovere una nuova estetica del movimento. Passai più ore in una fabbrica di *films* per studiare la tecnica e specie per rendermi conto del partito che avrei potuto trarre da quegli accorgimenti che la gente del mestiere chiama ‘trucchi’. Pensavo che dal cinematografo potesse nascere un’arte piacevole il cui elemento essenziale fosse il ‘meraviglioso’. Le *Metamorfosi* di Ovidio! Ecco un vero soggetto cinematografico. Tecnicamente, non v’è limite alla rappresentazione del prodigio e del sogno. Volli esperimentare la favola di Dafne. Non feci se non un braccio: il braccio che dalla punta delle dita comincia a fogliare sinché si muta in ramo folto di alloro, come nella tavoletta di Antonio del Pollaiuolo che con gioia rividi a Londra pochi giorni fa. Mi ricordo sempre della grande commozione ch’ebbi alla prova. L’effetto era mirabile. Il prodigio, immoto nel marmo dello scultore o nella tela del pittore, si compieva misteriosamente dinanzi agli occhi stupefatti, vincendo

⁴⁹ A letter Pizzetti sends to d’Annunzio on 10 May 1914, Pizzetti reads: «[...] ciò che i giornali non hanno detto, e che io ho saputo da privati, si è che l’esecuzione della Sinfonia è stata dovunque, fuor che a Torino, addirittura pessima. Il che non ha impedito al pubblico e ai giornalisti di prendere, ahimè, sul serio la mia composizione (che del resto, e lo dico per non voler far credere a cose ch’io non penso, non vale meno di certi poemi sinfonici dello Strauss: ma il male è che pur essi valgono pochissimo!)» (*ivi*, pp. 111-112: 112).

⁵⁰ Cf. Gabriele d’Annunzio, *A colloquio con D’Annunzio: Una forma nuova del dramma – L’attrazione al cinematografo – Cabiria – Nuovi lavori*, «Corriere della Sera», 28 February 1914.

⁵¹ Cf. Gabriele d’Annunzio, *Del cinematografo considerato come strumento di liberazione e come arte di trasfigurazione*, «Corriere della Sera», 28 November 1914; now in Giovanni Pastrone, *Gli anni d’oro del cinema a Torino*, pp. 113-122 and in Gabriele d’Annunzio, *Scritti giornalistici*, 2 vols., Milano, Mondadori, 1996-2003, vol. 2 edited by Annamaria Andreoli, texts collected by Giorgio Zanetti, 2003, pp. 668-674 (also see the commentary note on pp. 1685-1689).

d'efficacia il numero ovidiano. La vita soprannaturale era là rappresentata in realtà palpitante...⁵².

Beyond this statement about what seems to be an experiment of “cinema of attraction” (one could not otherwise explain Daphne’s arm being turned into a laurel branch), the new, fascinating although cumbersome and complicated, technique is likely to have suggested to him a few expressive possibilities⁵³, in the perspective of creating an imaginary universe which can revive that “wonder” theatre is no longer able to conjure. In other words, d’Annunzio is aware of the crisis of contemporary theatre and sees the chance cinema might open a new way to poetic imagination and staging practice.

La recente industria del cinematografo – che pretende rinnovellare l’arte antica della Pantomima e potrebbe forse promuovere una novissima estetica del movimento – deve essere considerata come un’ausiliaria provvidenziale di quegli artisti coraggiosi e severi che, nella ignobile decadenza del Teatro d’oggi, aspirano a distruggere per riedificare. [...] Poiché abbiamo fino a oggi invocato invano un Erostrato che incendii le vecchie baracche più o men dorate ove i trafficanti di dramaturgia vendono la lor merce abominevole, bisogna sperare nella virtù serpentina della ‘pellicola’ [...]. Che i poeti seguano il mio esempio attribuendo al Cinematografo una virtù di liberazione e di distruzione. [...] La vera e singolare virtù del Cinematografo è la trasfigurazione; e io dico che Ovidio è il suo poeta⁵⁴.

In those same years Ricciotto Canudo – who in many ways is an interpreter of d’Annunzio’s thought – in his theoretical essays considers cinema to be the seventh art conveying all the others⁵⁵. The *Vate* apparently shares this

⁵² *Ivi*; cfr. Giovanni Pastrone, *Gli anni d’oro del cinema a Torino*, p. 118 and G. d’Annunzio, *Scritti giornalistici*, pp. 670-671.

⁵³ Cf. Gianni Rondolino, *Gli impacchi taumaturgici dei miti di celluloidi*, in *Gabriele D’Annunzio: grandezza e delirio nell’industria dello spettacolo*, proceedings of the international conference (Torino, 21-23 March 1988), Genova, Costa & Nolan, 1989, pp. 213-228: 219.

⁵⁴ G. d’Annunzio, *Del cinematografo considerato come strumento di liberazione*, p. 115; cf. Giovanni Pastrone, *Gli anni d’oro del cinema a Torino*, pp. 115 and 122, and G. d’Annunzio, *Scritti giornalistici*, pp. 668 and 674.

⁵⁵ Cf. Ricciotto Canudo, *Trionfo del cinematografo*, «Nuovo Giornale», 25 November 1908; *La naissance d’un sixième art. Essai sur le cinématographe* (1911), now in Giovanna Grignaffini, *Sapere e teorie del cinema. Il periodo del muto*, Bologna, CLUEB, 1989, pp. 105-111.

opinion: he is the first European writer who has regarded the screen as the privileged place to make the total work of art (the *Gesamtkunstwerk* Richard Wagner has envisaged); the white canvas could be charged with the weight of great mythologies and the past offering itself, thanks to cinema, as a figurative and ideal reality of the aspirations of an entire people⁵⁶.

However, unlike Canudo, d'Annunzio's appreciation for cinema always serves the purpose of "rebuilding" theatre: he realises a new vital sap may spring from the extraordinary imaginary potential and from the ability of making "wonder" visible, which belong to the new expressive medium⁵⁷, but contemporary idealistic culture does not allow him to understand the technical-linguistic peculiarities of the medium itself, hence he refuses beforehand everything which does not seem to belong to "pure art" domain⁵⁸. Maybe it is not appropriate to linger on the anecdotes Pastrone told many years later to show d'Annunzio's total incompetence in film making (like when he demanded to change Masinissa's horse's colour, painting it white on every frame of the film), but we cannot help being surprised reading the caption opening the script entitled *La crociata degli innocenti*, whose cinema adaptation the poet suggests Pastrone to make⁵⁹. It is a caption describing the countryside where the action takes place with all its sound features: «una serie, meticolosamente descritta, di suoni (veri e propri 'effetti sonori'): l'anatrare del germano, lo stridio della marzaiola, lo squillar delle chiarine, il mugolio del beccaccino, il fischio della fifa, il gracchio della gallinella...»⁶⁰. Pastrone must be embarrassed for a script which is not only full of sound notations while cinema is still silent, but it especially shows some typical features of the scripts written for cinema and others more theatre-related, so as to make it hard to perform in both forms (initially, it had been written as an opera libretto). Therefore, he replies to the poet in what appears to be an overly laudatory and almost ironical manner:

⁵⁶ Cf. G. P. Brunetta, *Identità e radici culturali*, p. 23.

⁵⁷ In this sense we may assert *Cabiria* is a profoundly Dannunzian work: the intuition of "wonder" is the very idea of cinema supporting *Cabiria*, its poetics, its moderate fascination, the type of enjoyment it implies; *Cabiria* is "vision", i.e. perception and imagination together, a recording of the visible world and an elaboration of an imaginary dimension of the picture, open to the infinite possibilities of the inner ghost (cf. Paolo Bertetto, "*Cabiria*", *la visione del meraviglioso*, in *Il restauro di "Cabiria"*, pp. 17-22: 18).

⁵⁸ Cf. G. Rondolino, *Gli impacchi taumaturgici dei miti di celluloidi*, pp. 219-220.

⁵⁹ «Vorrei farle conoscere uno 'scenario' d'un mio mistero intitolato *La crociata degli Innocenti*, ove la novità e singolarità dell'azione s'avvicenda con una profonda commozione mistica» (G. d'Annunzio, letter to G. Pastrone, 11 August 1913; now in *Cabiria & Cabiria*, p. 53).

⁶⁰ L. Termine, *D'Annunzio e l'elogio dell'imbroglio*, in *Le fabbriche della fantasticheria. Atti di nascita del cinema a Torino*, edited by Ira Fabbri, Torino, Testo & Immagine, 1997, pp. 219-274: 239.

Ed ora devo dirle della profonda impressione provata nel leggere e rileggere il grande lavoro? [...] No. La mia penna è troppo arida per esprimere tanta commozione. E purtroppo tale temo anche la cinematografia, per ritrarre o meglio per comunicare, nel suo muto linguaggio, ad un pubblico in maggioranza ancor cieco o quasi, il cumulo di sfumature, e di dettagli che costituiscono quest'opera d'arte. Tuttavia il desiderio di tentare l'arduo compito così m'alletta, ch'io la prego, se non Le dà noia, di concedermi ancora un tempo, rifletterò meglio⁶¹.

It almost seems Pastrone's words echo those in Luigi Pirandello's novel *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, the director Cocò Polacco uses to address the writers who submit their scripts for cinema, replying they are too perfect for a film adaptation! In the following years, throughout his life, d'Annunzio develops several other projects in the cinema world, but he cannot personally see anyone through, both for his exorbitant economic requests, and for his incompetence in film making.

D'Annunzio's poor knowledge in film production matches an extraordinary ability to move around and operate within the culture industry, which – as we have seen – starts to flourish worldwide in the beginning of the 20th century and finds in cinema the most congenial expressive form and which best interprets and publicises the instances of “modern times”. Art, and culture in general, step down from their “auratic” pedestals and enter communication mechanisms as a *show* for the audience's and the mass's *passion*. The moment culture becomes show business, it needs *actors* who perform and *audiences* who watch them. Then, a common need the masses commonly feel: turning experience into a work of art, depriving it of its painful truth, its unsettling depth, so that also savagery (misery, social injustice, war) could be seen, represented, experienced as “beautiful”; and if not beautiful to whom had to endure it, beautiful for the actor, or the setup, who played it⁶².

D'Annunzio certainly is in this sense an excellent *actor*, who is able to conform his lifestyle, his “image”, to the ideal of the poet, the *Vate*, the bold pilot, the hero, the libertine, the passionate lover. Both Pastrone and he perfectly realise crediting *Cabiria* as a “work entirely made by d'Annunzio” means revolutionising the traditional concept of author, separating the creation

⁶¹ G. Pastrone, letter to G. d'Annunzio, 19 September 1913; now in *Il restauro di “Cabiria”*, p. 52.

⁶² Cf. L. Termine, *D'Annunzio e l'elogio dell'imbroglia*, pp. 220-222.

sphere from the one of culture industry, and putting to the fore not the name of who actually makes the film, but that of the *testimonial* who guarantees with his name the quality of the product itself. Very skilfully d'Annunzio, on one hand, on the «Corriere della Sera» (as we have seen) announces and explains his “artistic” work in cinema, on the other, he writes to the directors of the Théâtre de la Porte Saint-Martin in Paris, where his drama *Le chèvrefeuille* had been performed and was a total fiasco, a letter where he announces a break in performances because of a new challenging professional commitment:

Obbligato come sono ad occuparmi della ricerca della buona carne rossa che alimenta il coraggio dei miei nobili cani, sto terminando di comporre un dramma greco-romano-punico per il cinematografo, del genere del ‘Quo vadis?’ Si tratta di molti chilometri di pellicola silenziosa e estremamente avventurosa. Vedrete⁶³.

The snobbery of this statement and the search for an alibi to appease the intellectuals who still think working for the film industry is infamous and inadequate for an artist's dignity are clear; but it is also clear the *image* of red meat for dogs is a “strong” expression to effectively shock the audience, and therefore it is a perfect slogan for the film “launch”: the more people talk about *Cabiria* – better if in scandalous terms – the better it is for publicity. Fully aware of this advertising move, on the wake after the first Parisian screening of the film (which is a success) he goes back to the image of red meat taking it to further extremes and making tabloids publish this statement:

Una prova del grande successo di *Cabiria* è fornita dal fatto che la stessa casa ha chiesto all'autore di *Chèvrefeuille* un altro soggetto allo stesso prezzo, aggiungendovi una percentuale sull'incasso lordo, il che garantisce non soltanto un semestre di buona carne rossa per i cani, ma altresì il rosso d'uovo e il cognac di cent'anni per i giorni di corsa⁶⁴.

This instrumental use of mass media, or this conscious search for new models in mass rituals, is the zenith of the concept of Dannunzian showmanship, where actor and author become one. The result of Pastrone and d'Annunzio's advertising campaign for *Cabiria* is sensational: also the tab-

⁶³ *Ivi*, p. 233.

⁶⁴ *Ivi*, p. 234.

loids and magazines which had previously devoted to cinema few informative lines now publish – sometimes even on the first page – long articles on the film artistic qualities and on the colossal productive effort. Historically, the role the *Vate* takes on in this enterprise provokes stimulating critical contributions on the real paternity of the film, and becomes worldwide a blueprint for the role a great artist can have in 20th-century culture industry.

We have seen that the goal to turn existence into an art form marks 20th-century culture industry, which intends in this way to respond to the demands of the audience-mass, and it also marks Gabriele d'Annunzio's life and works. Therefore, a minor work, a film script (never seen through) he wrote in June 1920, *L'uomo che rubò la «Gioconda»*⁶⁵, deserves considerable attention, since here aestheticism undergoes fierce criticism and finally proves to be a failure. It is a peculiar *noir* story whose main character is a painter-chemist who can bring the people in paintings “to life” because of an element (the *cordastrum*) he extracts from a still warm and beating heart of an innocent youth. The script features d'Annunzio himself as the co-protagonist who helps bring the woman painted in Leonardo da Vinci's *Gioconda* to life, though committing a despicable crime. The story revolves around the relation between life and art, the dilemma whether life can be made into a work of art. He proceeds, undoubtedly, from aestheticism taken as cornerstone, and however not to assert it, but to make it problematic, in its turn subject to questions: those who give the text truly “surprising” nature and solution; the nature of recantation⁶⁶.

Indeed, the story ends with a defeat: Mona Lisa goes back into her picture, which is returned to the Louvre, while the *Vate* mourns the death of the woman he loved: this sanctions the irreparable break between art and life, the defeat of (Dannunzian) ideals wanting the two terms to become one, and the denial of the sacredness of art. It seems very important and significant that d'Annunzio thinks of the film script as a more adequate medium to express his recantation of opinions he believed in dozens of his writings. Evidently, he comes to understand cinema is the only art expression able to overcome the old idealistic aestheticism and represent what has to do with *life*: movement, change, dispersion and death.

⁶⁵ Cf. Gabriele d'Annunzio, *L'uomo che rubò la «Gioconda»*, in Id., *Tragedie, sogni e misteri*, 7th ed., 2 vols., Milano, Mondadori, 1966, vol. 2, pp. 1171-1199.

⁶⁶ Cf. L. Termine, *D'Annunzio e l'elogio dell'imbroglione*, pp. 249-251.